В. В. СТАСОВ

ИЗБРАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

2

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

I глава (из 2-х) написана собственно Марией Ватсон по материалам и указаниям В. В. Стасова, а потом просмотрена и редактирована последним.

- В. В. Стасов
  -
  - I[1]
  - II
  - КОММЕНТАРИИ
- notes
  - 1
  - 2

В. В. Стасов
Франсиско Гойя

О Гойе у нас, в России, почти вовсе ничего неизвестно в печати.

Не только нет о нем отдельного сочинения (этого мудрено было бы и ожидать при крайней бедности нашей художественной литературы), но и нет почти вовсе даже самых кратких известий в книгах и журналах. Единственные исключения составляют те 30 строк, которые посвящены Гойе в сочинении г. Андреева: «Живопись и живописцы» (СПб., 1857), и те 9 строк, которые посвящены ему же в переводе на русский язык «Истории живописи Куглера» (Москва, 1872). Но сведения, сообщаемые о Гойе г. Андреевым, поверхностны и неверны, а в переводе Куглеровой книги — крайне неполны и неудовлетворительны. Прочие наши художественные писатели не сделали даже и столько, так что, например, во всех четырех наших энциклопедических словарях (Плюшара, Старчевского, Толя и Березина) нет ни единого слова о Гойе — все это потому, что и сами наши авторы ничего не знали, а в лучшем случае слишком мало знали о знаменитом испанском живописце конца прошлого и начала нынешнего века.

Такое отношение к одной из лучших европейских слав нового времени всегда удивляло меня и сердило. Позволительно ли, думал я, игнорировать такого крупного, такого оригинального, такого типичного художника, как Гойя, и в то же время с почтением засорять себе память и глаза многими сотнями, может быть, тысячами имен и произведений, которые ничего не стоят в сравнении с Гойей?

С тех пор как я только узнал Гойю, сначала по иностранным книгам, статьям и копиям, а потом и по подлинным его произведениям в Испании, я убедился, во-первых, что Гойя — один из самых крупных художников последних двух столетий, а во-вторых, что он один из тех художников, с которыми всего ближе и нужнее познакомиться и нашим художникам, и нашей публике. Не то чтоб он обладал такою необычайною силою таланта, которая ставила бы его высоко над всеми остальными новыми художниками. Нет, в его натуре и творчестве нельзя не видеть множества недочетов и пятен, но зато мы находим у него везде на первом плане, в лучших его созданиях, такие элементы, которые в наше время и, быть может, особенно для нас, русских, всего драгоценнее и нужнее в искусстве. Эти элементы —

национальность, современность и чувство реальной историчности. Это — все такие элементы, без которых для интеллигентного человека нынешнего времени искусство — вовсе не искусство, а праздная побрякушка. Это — все элементы, которые в прежнее время слишком были игнорированы, но зато стали тем ближе, родственнее и необходимее теперь.

Я уже довольно давно задумал представить нашей публике биографию Гойи, взяв за основание многочисленные статьи и книги о нем, появившиеся в Европе за последние пятьдесят лет; но разные другие труды и недостаток времени препятствовали мне до сих пор в этом. Тогда мне пришло в голову обратиться за помощью к М. В. Ватсон, которая, будучи родом испанка, особенно интересовалась жизнью и созданиями своего великого соотечественника и с которою мне много раз случалось одновременно работать в одних и тех же литературных изданиях. Я указал ей все те многочисленные источники о Гойе, которые были мне известны, и она ими очень добросовестно и умело воспользовалась для биографическо-исторической части настоящей статьи. Во второй половине этого труда я изложил свой взгляд на Гойю и на его творения, основываясь на знакомстве с подлинными произведениями художника. При этом мне приходилось лишь изредка соглашаться с теми взглядами, которые я находил изложенными в сочинениях испанских, французских, немецких, английских и итальянских художественных писателей. С большинством из них я был не согласен во взгляде на Гойю.

Гойя знаменит в Испании еще с конца прошлого столетия; но надо удивляться, как мало испанцы о нем писали, не взирая на все свое восхищение. Даже один из лучших испанских художественных писателей и критиков, Бермудес, опустил Гойю в своем лексиконе испанских художников, даром что был Еличайший приятель и поклонник Гойи (Бермудес говорит только один раз, и то вскользь, про Гойю, именно в статье о Веласкесе, по поводу гравюр, деланных Гойей с его картин). Конечно, в 1800 году, когда напечатано сочинение Бермудеса, не было еще на свете всех лучших и самых высших созданий Гойи; однакоже, существовали его «Капризы» и многие замечательные его картины и фрески. Но, вообще говоря, конец прошлого века и начало нынешнего были ознаменованы в Испании такими судорожными переворотами, такими потрясающими событиями, что было не до спокойного собирания материалов и систематичного изложения их на бумаге: надо было действовать штыком, вилами и ножом против домашних и чужеземных врагов, надо было разламывать страшные тиски и капканы жизни, надо

было справляться с безумной инквизицией и бездушными ее сторонниками, надо было сбрасывать наполеоновское нашествие — и вот, испанский народ боготворил Гойю, внимал таинственным призывам, несшимся из его маленьких картинок, распространенных среди всех сословий бесчисленными листками, но ничего не писал про своего обожаемого художника. От этого долгое время Гойю мало знали вне Испании.

Первые открыли Гойю для Европы — французы. Самая ранняя мне известная статья, получившая всеобщее распространение, напечатана была во втором годе иллюстрированного парижского издания: «Le Magasin pittoresque», за 1834 год. Здесь появилась статья о Гойе (стр. 324), которая начиналась такими словами: «Изгнанный из своего отечества, слепой 80-летний старик, Франсиско Гойя, умер немного лет тому назад в Бордо. Его имя едва известно во Франции даже художникам, но испанец не произносит его иначе, как с почтением и гордостью». И затем следовала довольно обстоятельная биография художника, оцененного при этом очень высоко, всего более за его политические сатиры в рисунках. Тут же был представлен (в первый раз вне Испании) портрет Гойи, в его собственном наброске, и две из числа самых едких его сатир: 1) «Осел, рассматривающий свою родословную», — осел, одетый по-человечьи, перед огромной книгой, где представлено бесчисленное множество таких же, как и он сам, ослов (сатира на герцога Годоя, князя Мира), 2) «Колдуны и черти, стригущие друг другу когти» (сатира на испанское духовенство). Замечательно, что все эти копии с неизвестного еще тогда во Франции испанского художника сделал — и сделал прекрасно — известный рисовальщик и карикатурист Гранвиль, впоследствии знаменитость.

Эта первая статья о Гойе имела большой успех и большие последствия. И жизнь, и характер, и направление, и своеобразные создания Гойи обратили на себя внимание французов. Его стали изучать. Довольно много и довольно верно написал о нем Виардо в 1839 году в своей книге: «Notices sur les principaux peintres de l'Espagne». Здесь он говорил: «Странный это был человек Гойя: талант у него был капризный, но он был настоящий художник, и, за недостатком школы, единственная могучая личность, данная Испаниею художеству от времени ее великих художников и до настоящей эпохи». Скоро после того много и с энтузиазмом писал про Гойю Теофиль Готье, в 1840 году путешествовавший по Испании и напечатавший потом свои впечатления под видом особой статьи в «Cabinet de l'amateur» 1842 года, и на многих страницах в печатном своем путешествии. Называя его истинным

великим художником, Готье говорил в заключение: «Гойя воображал, что рисует только „Капризы“; но он начертил портрет и историю старой Испании, представляя себе, что служит новым идеям и верованиям. Его карикатуры будут скоро историческими памятниками».

С 40-х годов Гойя стал известен уже Есей Европе, вошел во все истории искусства, во Есе обозрения испанской живописи, во все энциклопедические лексиконы (кроме русских). Современная библиография Гойи очень обширна. Со значительнейшими или замечательнейшими мнениями о нем мы встретимся ниже, во второй половине настоящей статьи.

I[1]

Франсиско-Хосе де-Гойя-и-Лусиентес родился 30 марта 1746 года в Фуэнте-де-тодос (в переводе: «источник для всех»), маленькой арагонской деревушке близ Сарагоссы. Родители его были простые земледельцы, владевшие небольшой землицей с домиком. Они нежно любили своего сына, бойкого мальчика. Уже с малолетства он выказывал большую склонность к живописи и расписал, между прочим, самоучкой церковь своего прихода, так что родители не воспротивились его желанию попытать счастья на артистическом поприще. На 13-м году от роду Франсиско Гойя поступил в мастерскую знаменитого тогда в арагонской провинции живописца Хосе де Лухан-Мартинес, в Сарагосе, «ревизора инквизиции» по части картин и статуй, у которого он и прожил целых шесть лет.

Предприимчивый, пылкий и страстный характер Гойи поставил его вскоре среди товарищей во главе всяких шалостей, предприятий, драк и увеселений. Гойя всегда отличался таким же рвением к работе, как и увлечением всякого рода удовольствиями.

В то время в Испании чуть ли не ежедневно можно было видеть на улицах самые разнообразные процессии всевозможных братств. Эти братства, вопреки своему названию, стояли обыкновенно друг к другу в самых враждебных отношениях, что и обнаруживалось при первом же столкновении в жестоких схватках. Так однажды при встрече двух подобных процессий произошла драка, кончившаяся, как нередко тогда случалось, кровопролитием. Гойя, бывший одним из главных зачинщиков этой злополучной схватки, оказался сильнее других компрометированным, но, предуведомленный во-время одним приятелем, монахом Сальвадором, успел спастись бегством от преследования «святой инквизиции», и таким образом прибыл в Мадрид в 1765 году. Ему было тогда 19 лет.

Несмотря на скромность своих средств, родные Гойи не жалели ничего для сына и сумели дать ему возможность существовать в Мадриде, как в центре, наиболее благоприятном для развития его способностей. Однако об успехах его в живописи и о первых его попытках на художественном поприще очень мало известно.

В первой своей молодости Гойя отличался более всего разными любовными приключениями и находившимися с ними в связи частыми дуэлями, чем и приобрел себе большую известность в кругу испанской молодежи. Владея

необыкновенной силою, ловкостью, замечательною способностью к музыке и приятным голосом, он проводил целые ночи на улицах Мадрида, переходя, с гитарой в руках и закутавшись в плащ, от одного балкона к другому и распевая под ними хорошенькие «copias».

Но одна из дуэлей молодого человека сделалась очень известной, и инквизиция вмешалась в это дело. Гойе грозила явная опасность, вот ему и посоветовали спастись бегством. Уже давно желал Гойя видеть Рим, а потому он теперь решился отправиться в Италию. Но не имея на это средств, он поступил в труппу бойцов с быками и, участвуя в их представлениях, переходил вместе с ними из города в город. Таким образом он совершил путешествие по всей южной Испании.

Верен ли или нет этот рассказ Риберы, товарища Гойи, во всяком случае Гойя прибыл в Рим истомленным, больным, исхудалым, с очень тощей сумой. Судьба привела его в дом одной доброй старушки, отнесшейся к нему с большим участием, а товарищи, с которыми он здесь сошелся, свели его в мастерскую испанского художника Байё (Bayeu), прежде когда-то его товарища в мастерской у Лухана, а теперь ставшего важной особой. Вскоре, получив денежную помощь от родителей и поддерживаемый друзьями, он мог, не заботясь о завтрашнем дне, приняться за работу. Пребывание в Италии и итальянская школа живописи нисколько, ни даже в самомалейшей степени, не повлияли на молодого испанского художника: он остался вполне оригинальным и самостоятельным. Классический, тогда всеобщий, стиль ничуть не привился к нему. Ни греческих, ни римских, ни мифологических картин он не научился писать, и, можно сказать, даже почти вовсе никогда до них не дотрагивался. Он не копировал со знаменитых картин в музеях, как все это делают, но лишь долго рассматривал их. Всего более его привлекал знаменитый портрет папы Иннокентия XII Веласкеса, во дворце Дориа. Он не хотел подражать ничьему стилю. Но, сверх того, Гойя очень мало писал в Риме. Те немногие картины, которые он писал здесь, отличались (какая дерзость для того времени!) национальным содержанием. И, что удивительнее всего, эти «странные» картины привлекли к себе общее внимание. В то время сама Испания, ее нравы и даже народные костюмы были еще очень мало известны, а художественные любители всех стран и народностей, стекавшиеся отовсюду в Рим и посещавшие здесь все мастерские, спешили приобрести произведения этого начинающего художника, еще птенца, но уже многообещающего и выказывавшего оригинальный талант. Гойя начал пользоваться некоторою известностью.

Он выхлопотал себе аудиенцию у папы Бенедикта IV, и в два-три часа написал его портрет, которым святой отец остался очень доволен. Он до сих пор еще хранится в Ватикане. Мало-помалу стала распространяться слава молодого художника. Один из биографов Гойи, Ири-арте, рассказывает, что тогдашний русский посланник при папском дворе, по желанию императрицы Екатерины II приглашавший разных артистов и художников в Петербург, сделал также и Гойе, как знаменитости, блестящие предложения. Этот посланник был, вероятно, маркиз Маруцци, который в «Месяцеслове с росписью» на 1772 год показан «русским поверенным в делах в Венеции и в других местах в Италии». Но Гойя отказался и, наверное, к лучшему для себя: ни одному иностранному художнику не повезло в России; но, что еще главнее, поселись Гойя на долгое время у нас, он, вдали от отечества, многое утратил бы из своей характерности и национальности и не свершил бы в искусстве того, что должен был свершить.

Французский художественный критик Поль Манц (Paul Mantz), перелистывая «Французский Меркурий» за 1772 год, несколько лет тому назад нашел здесь заметку, свидетельствующую, что Гойя участвовал в конкурсе, устроенном Академией художеств в Парме. Заданная тема была: «Победоносный Аннибал бросает с вершины Альп первый взгляд на равнины Италии». Гойя получил за свою картину вторую премию. Факт — очень курьезный: тут действующим лицом является художник совершенно антиакадемический, не признававший никаких правил и традиций, и однакоже он принимает академическую программу и отдает себя на суд итальянской, т. е. самой классической из классических академий. Но заметка Академии, сопровождавшая признание за Гойей второй премии, очень ценна для нас: она несколько уясняет нам довольно важный пробел в деятельности арагонского художника в этот римский период его жизни. «Академия, — говорится в этой заметке, — заметила с удовольствием во второй картине прекрасное умение владеть кистью, некоторую горячность выражения во взгляде Аннибала и много величия в его позе. Если бы г. Гойя, при писании картины, держался ближе программы и вложил больше правды в колорит, вероятно, многие стояли бы за то, чтоб ему дать первую премию». Эти упреки Пармской Академии Гойе за то, что он удаляется от программы и что у него мало правды в колорите, ясно доказывают, что и тогда, при первых своих шагах на художественном поприще, он уже отличался смелостью и самостоятельностью, т. е. именно теми качествами, которые так широко развились у него впоследствии.

Что касается до частной жизни Гойи в Риме, то и здесь он скоро приобрел себе репутацию веселого товарища, человека с отважным и необузданным характером, идущего навстречу всяким столкновениям и галантерейным приключениям. Около 1774 года он, между прочим, завязал романическую интригу с одной молодой девушкой из Трастевере (народного римского квартала за Тибром), которую строгие родители засадили в монастырь. Гойя возымел намерение похитить молодую затворницу, прокрался ночью в ее убежище, но был накрыт монахами, которые и передали его тотчас же в полицию. Но Гойя не был уже в то время первым встречным; имя его уже пользовалось достаточною известностью: благодаря тому, что испанский посланник при папском ДЕОре заступился за него, его выпустили из тюрьмы, и он покинул Рим, оставив здесь по себе память смелого сорви-головы, не отступающего ни перед чем.

В Риме Гойя познакомился и сблизился с французским живописцем Давидом, очень схожим с ним по бурному темпераменту и натуре. Очень вероятно, что Давид сильно повлиял на Гойю: он был в то время ярый свободный мыслитель и искренний республиканец; он был тогда человек, в котором не было заметно и тени того придворного прихвостничества, каким он впоследствии отличался при Наполеоне I. Поэтому он пришелся по вкусу Гойе и привил к нему те либеральные и философские воззрения конца XVIII века, которыми дышала тогда вся Франция и которые лежали глубоко в характере и духе Гойи. Но, не взирая на такие близкие отношения, Давид все-таки нисколько не привил к нему своего лжеклассического, лжеантичного и бездарного направления. Гойя остался самим собою. Он вернулся в Мадрид, готовый бороться со всякими предрассудками, злоупотреблениями и всякого рода насилием. Но надо заметить, независимо от личного настроения Гойи, тогдашнее время вообще как нельзя более благоприятствовало эмансипации мысли и духа. Знаменитый министр Карла III, граф Флорида-Бланка, старался мало-помалу сломить всемогущество инквизиции, а гртф д'Аранда, президент кастильского совета, сумел вырвать у короля декрет, ограничивающий круг действий инквизиции лишь одними преступлениями ереси и вероотступничества.

Вернувшись в Испанию, Гойя поехал тотчас же на некоторое время в Фуэнте-де-тодос к своим «старикам», как он их называл. Тут Гойя жил в самом центре Арагонии, среди поселян, вполне можно сказать, «на лоне природы». Гойя страстно любил народ и проводил большую часть времени среди него, участвуя во всех его удовольствиях, забавах и сборищах. Тут-то он и подготовился к

последующей своей деятельности национального живописца, — художника, которому было суждено передать на полотне отживавшие характерные нравы и обычаи своей родины. Из работ его во время пребывания в Арагонии известны только две картины, размеров очень маленьких, но отличающиеся тонкостью колорита. Они находятся в настоящее время в Мадридской Академии художеств. Одна из этих картин изображает «Сумасшедший дом» и написана по наброску с натуры в сумасшедшем доме в Сарагоссе; сюжет второй — «Заседание суда инквизиции». Обе картинки довольно незначительны и мало художественны, но показывают, к чему в живописи и к каким сюжетам уже и в то время начинал стремиться художник.

Гойя женился в 1775 году, вскоре по возвращении из Рима, по словам одних его биографов, на сестре, по словам других, — на дочери придворного живописца и бывшего своего учителя в Риме Байё. Жена его, Хозефа, тихая и кроткая женщина, была от души предана непостоянному, хотя и доброму своему мужу, этому герою нескончаемых любовных интриг и любимцу разных высокопоставленных и придворных дам. Всячески старалась она привязать его к дому, но этого ей, однако, не суждено было увидеть. Через год у них родился сын, которому впоследствии, по смерти Гойи, был за заслуги отца пожалован королем титул маркиза дель Эспинар.

Около того времени, т. е. в 1775 году, в Испании пользовался огромным успехом и славой немецкий живописец Рафаэль Менгс, призванный к испанскому двору Карлом III. В Испании живопись была тогда в полном упадке, быть может, еще более, чем в остальной Европе, а Менгс был знаменитость, и многие считали его тогда «немецким Рафаэлем». Менгс сразу стал любимцем короля Карла III (покровительствовавшего искусству, но очень мало смыслившего в нем) и сделался главой многочисленной школы, академической, бесцветной и антихудожественной, как все тогда подобные школы в Европе. Менгс заведывал всеми артистическими делами и предприятиями в Испании и самодержавно распоряжался ими. Но мало-помалу стала образовываться против него оппозиция, обвинявшая его в антинациональном направлении. Явилась даже брошюра, вероятно, принадлежавшая перу характерного испанского художественного историка Бермудеса, приятеля Гойи, в которой, под видом разговора между Мурильо и Менгсом, деятельность последнего характеризуется, как совершенно противоречащая основному национальному характеру испанской живописи.

Но вот любопытный факт. Хотя Гойя был единственным испанским художником того времени, отличавшимся

оригинальностью и не подчинявшимся влиянию Менгса, однако он в эту эпоху вовсе не гнушался им и примкнул к его кружку, так что даже по заказу Менгса написал большую картину для вновь выстроенной в Мадриде церкви св. Франсиско эль Гранде, где работы были поручены наблюдению Менгса. Картина Гойи, несмотря на то, что не отличалась особенными достоинствами, всем очень понравилась и больше всех королю. Мудрено объяснить такие отношения Гойи к Менгсу, так как мы слишком недостаточно знаем факты из этой эпохи жизни Гойи. Но всего вероятнее то, что Гойя тогда еще не достиг полной самостоятельности мысли и характера, а все еще до известной степени покорялся существующим фактам и авторитетам. Впрочем, несомненно большую роль во всем этом играли его близкие отношения к живописцу Байё, который и отрекомендовал его Менгсу.

Граф Флорида-Бланка, министр Карла III, очень усиленно заботился о процветании и развитии промышленности в Испании. Благодаря ему в конце царствования Карла III стала, между прочим, расширяться и преуспевать королевская ковровая фабрика, находившаяся около Мадрида и известная под названием «фабрики св. Варвары». В Испании издавна было в обычае украшать коврами стены дворцов, вывешивать ковры на балконы, на перила лестниц, укладывать ими улицы там, где должны пройти королевские особы во время процессии. Карл III поручил Менгсу составить картоны для фабрики св. Варвары. Имелось в виду декорировать целый дворец в окрестностях Мадрида. Большую часть этих картонов Менгс передал Гойе, которого уважал каким-то чудом, вопреки своим художественным понятиям, предоставив ему полную свободу в выборе сюжетов.

Гойя вдруг явился здесь новатором. С необычайною смелостью отказавшись от традиций того времени, он заменил мифологию изображения разных героев и богов, которыми до той поры украшались дворцовые стены в Испании, как и во всей Европе, сюжетами, взятыми из непосредственно окружавшей его народной жизни. Он написал тут сцены народных увеселений и забав, разные игры, пляски, уличные сцены, приключения, праздники, охоты, рыбные ловли и т. д. Картины эти, числом 38, долгое время хранившиеся в мадридском дворце, переданы в 1869 году, по распоряжению республиканского правительства, в музей Прадо. Нововведение Гойи имело большой успех и положило первое основание его славе, как национального бытового живописца. Имя его тогда же стало; пользоваться популярностью в Испании и сделалось особенно известно по этой серии больших картонов.

В 1780 году Гойя был избран членом Академии художеств св. Фернанда. Ему было тогда всего 34 года. Художественные произведения, доставившие ему кресло академика, были следующие: «Христос на кресте» в церкви св. Франциска «Проповедь св. Франциска на горе» в той же церкви; серия картонов для ковровой фабрики св. Варвары, о которых мы только что говорили; наконец, значительное число разных бытовых картин и особенно несколько исторических портретов очень крупных размеров.

Первая большая работа Гойи, после назначения его академиком, была — расписание фресками одного из куполов соборного храма божией матери дель Пилар в Сарагоссе. Церковь эта отделывалась тогда заново, и вся работа по части живописи была поручена соборным капитулом живописцу Байё, который призвал к участию в работах своего родственника Гойю и еще других художников. Здесь Гойя принужден был испытать много неприятностей, так как его эскизы не понравились церковному начальству, и ему пришлось изменять их и подвергать одобрению. Байё, а это сильно кололо его самолюбие.

Мало-помалу, однакоже, слава Гойи стала разрастаться; вскоре он занял первое место среди мадридских живописцев и сделался общим любимцем. Старик Карл III, страстный любитель охоты, пожелал, чтобы Гойя написал с него портрет в охотничьем костюме. Было совершенно противно испанским придворным обычаям, чтобы портрет короля писал с натуры не «официальный придворный живописец». Но 37-летний Гойя. оригинальный, даровитый и блестящий, получил доступ ко двору через графа Флорида-Бланка и здесь имел большой успех.

До тех пор Гойя вращался в совершенно иной среде. Он увлекался народными нравами и обычаями, часто смешивался с толпой, участвовал во всех ее празднествах и забавах, сам танцовал и управлял танцами простолюдинов на берегу Мансанареса, распевал песни с погонщиками мулов, наблюдая то тут, то там живописную позу, жест, движение и вникая во внутренний смысл народных обычаев. Его беспрестанно видали на базарах, на площадях, среди народных празднеств и сборищ толпы, и вскоре живописца Гойю стал знать всякий последний рабочий и обитатель мадридских предместий. В 1788 году, по смерти Карла III, вступил на испанский престол сын его, Карл IV. С новым царствованием жизнь при дворе совершенно изменилась. Суровый ханжа Карл III налагал на всех окружающих узы лицемерия и воздержания, притворной чистоты нравов и наружной скромности. Когда же вступил в управление государством король-добряк, до бесконечности слабый и

беспечный, и королева, известная своею распущенностью и циническою безнравственностью, двор принял совершенно другой облик. В высшем обществе прорвались наружу бешеная страсть к удовольствиям, полная распущенность нравов и необузданная роскошь.

Не далее, как месяца три после вступления на престол, Карл IV возвел Гойю в должность «придворного живописца». Это назначение очень удивило арагонского художника. Года за два перед тем, в 1786 году, когда его назначили «королевским живописцем», он писал другу своему Сапатеру: «Я устроил себе завидный образ жизни: ни в ком я не заискиваю, не жду ни в чьей передней, беру работу с большим разбором, и именно от того-то, кажется, меня не оставляли и не оставляют в покое. Я так завален разными заказами, что не знаю, как мне со всем этим справиться!» Попав в большую милость к королю, став любимцем королевы и ее знаменитого фаворита герцога Мануэля Годоя, «князя Мира» (прозвище, полученное за один удачно улаженный им мир), Гойя, по характеру своему беспощадный сатирик, жестокий бич всякой нравственной распущенности, всякого насилия и гнета, почувствовал себя очень привольно и свободно в удушливой и испорченной атмосфере тогдашнего испанского двора. Если судить по одной внешности, можно было бы даже подумать в то время, что этот элемент приходится ему по вкусу, так как он тотчас же стал душою придворного общества и центром разных галантных приключений. Но на самом деле это было не так. Крутясь в мутном водовороте блестящей и праздной жизни, участвуя в разных слабостях, беспутствах и интригах своего антуража, Гойя не только никогда не отказывался от своих коренных вкусов и прав неумолимого критика, но еще закалялся в них более, чем когда-нибудь прежде и, не обращая никакого внимания на то, что такой-то сегодня осыпал его благоволениями и милостями, он всегда готов был завтра же язвить его насмешкой и сатирой, когда чувствовал к тому в душе своей повод. Его нельзя было подкупить ни лаской, ни дружбой, ни каким бы то ни было расположением. Его нельзя было удержать также и никаким страхом.

Королева Мария-Луиза, родом итальянка, относилась с величайшею благосклонностью к остроумному и блестящему Гойе: его сатирическое направление, его едкость и остроумие забавляли ее. Высоко ценя его как необыкновенно приятного, живого и оригинального собеседника, она дозволяла ему всевозможные смелые и колкие выходки и рассуждения — ведь это был только «артист» и ничего более, человек без всякого официального характера и значения! Следовательно, ему можно

было позволить безнаказанно и невинно во все вмешиваться. И Гойя умел отлично пользоваться такою исключительностью своего положения.

В мадридском высшем обществе, соперничая друг с другом, первенствовали в то время по знатности происхождения, богатству и уму две дамы: герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте. С обеими ими Гойя вел долголетнюю дружбу, писал для них картины, рисовал карикатуры и всяческие рисунки. Прекрасными фресками (бытовыми сценами из современной испанской жизни) были им украшены залы загородного дворца (аламеды) в окрестностях Мадрида графини Бенавенте, принадлежащего теперь по наследству герцогу д'Оссуна. Но когда впоследствии эти две дамы, герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте, перессорились, то Гойя перешел на сторону герцогини д'Альба, молодой и красивой, тогда как соперница ее во франтовстве, роскоши и приключениях была стара и неприятна. Множество рисунков Гойи наполнены портретами в разных видах боготворимой им красавицы, в то же время множество рисунков посвящено карикатурам на комически молодившуюся и давно отцветшую старуху графиню Бенавенте. В то же время он стал рисовать едкие карикатуры и на королеву Марию-Луизу, потому что был душой и телом на стороне герцогини д'Альба, когда она стала в оппозицию к Марии-Луизе и изо всех сил всячески старалась выказать ей свою антипатию и независимость. Выведенная из терпения королева велела, в 1793 году, герцогине д'Альба удалиться от двора и отправиться в ее имение в Андалузии, Сан-Лукар. С нею вместе отправился туда и Гойя, которому велено было «уехать из Мадрида на два месяца для поправления здоровья». Только он прожил у герцогини в гостях гораздо дольше предписания. Он остался у нее в имений целый год: еще в Мадриде он успел сделаться самым интимным другом герцогини.

Но эта ссылка, кроме величайших блаженств, ознаменовалась для; Гойи и великим несчастием. У путешественников в дороге сломался экипаж; до ближайшей деревни было еще порядочно далеко, и Гойя, обладавший значительной силой, принялся поднимать свалившийся экипаж, а потом, подняв его, вздумал развести большой огонь, перед которым он долго возился, чтобы спаять что-то нужное в экипаже. Но после сильного напряжения и возни он схватил такую простуду и такое общее расстройство, что тотчас же стал терять слух и вскоре потом навсегда оглох. Со времени этого несчастного случая начинаются его постоянное дурное расположение духа и те бурные вспышки, которые иногда впоследствии отдаляли от него даже ближайших его друзей.

Впрочем, Гойя был так наблюдателен и получил такую привычку следить за своим собеседником, смотря на движение его губ, что мог (особенно в первые годы) отгадывать все, что ему говорили.

Благодаря влиянию герцога Годоя (фаворита королевы Марии-Луизы и первого министра, покровительствовавшего Гойе, не взирая на все самые злые его карикатуры на себя) Гойя был в 1795 году избран председателем Мадридской Академии художеств. В это время известность и слава его в Испании достигли своего апогея. Королевская фамилия уже давно более на него не сердилась. Всю аристократию, весь двор обуяла неудержимая потребность иметь собственные портреты работы Гойи. Это сделалось в Мадриде привычкой высшего общества. Королевская фамилия подавала даже пример всем остальным. Гойя вдруг стал модным портретистом. Факт — очень странный: кисть у Гойи ничуть не мягкая и не нежащая, она иногда даже груба; он никогда не делал уступок вкусам публики, а сверх того был самого неуживчивого, неукротимого и вспыльчивого нрава. Он выходил из себя при малейшем замечании или противоречии того человека, с кого писал портрет. В английской биографии Гойи, помещенной в «Encyclopaedia Britannica» (1880, том XI), рассказывается, что когда знаменитый герцог Веллингтон сделал Гойе какие-то замечания насчет своего портрета, который тот в ту минуту писал, Гойя, придя в ярость, схватил гипсовую фигуру, лежавшую или стоявшую поблизости тут же в комнате и пустил ее в голову Веллингтону. Но, не взирая ни на что подобное, Гойе было дано еще при жизни отведать от полной чаши славы и присутствовать при своем триумфе.

Гойя принимал у себя весь двор и всю аристократию, давал праздники, куда приглашал грандов и королевских инфантов. Карл IV очень любил Гойю, и этот последний совершенно забывал с ним строгий испанский этикет. Много времени проводили они вместе на охоте, и оба были в совершенном восхищении друг от друга.

Гойя был теперь в самой силе своего таланта. Король поручил ему расписать фресками построенную им в 1792 году маленькую церковь св. Антония де ла Флорида, в ближайших окрестностях Мадрида, подле охотничьего королевского домика «Casa del campo». Гойя сделал тут свой chef d'oeuvre. Нигде он так не выказал своего блестящего чувства колорита и вместе своего стремления живописать повсюду и где бы то ни было Испанию, одну только Испанию и современных себе испанцев, по преимуществу современный себе испанский простой народ. Гойя исполнил эту огромную и сложную работу с невероятной быстротой- в течение трех месяцев 1798 года. Этими фресками он

достиг высшей точки своей славы при дворе и у знати, а вместе с тем и высшей точки популярности у остального испанского народа.

К этой же эпохе относится еще очень знаменитая у испанцев картина Гойи масляными красками, находящаяся в Толедском соборе и изображающая «Целование Иуды». Эта картина отличается горячим колоритом и эффектным освещением, отчасти напоминающим манеру Рембрандта.

Но в эту пору совершается крупный переворот в направлении деятельности Гойи. Из живописца он становится почти исключительно рисовальщиком-гравером. Однако, променяв кисть на карандаш и гравировальную иглу, он ничего не теряет. Напротив, он становится на настоящую свою дорогу и именно в этих новых произведениях своих создает то, что должно было на веки веков упрочить его славу не для одной Испании, но и для всей Европы.

Еще в 30-х годах своей жизни Гойя занимался гравюрой. Он всегда страстно любил великого испанского живописца Веласкеса: его правдивость, его реальность, его удаление от всего условного и академичного сильно действовали на душу Гойи, потому что вполне соответствовали его собственному настроению. И вот Гойя задумывает воспроизвести посредством гравюры лучшие и замечательнейшие создания своего великого учителя. Но воспроизведения эти он делает не посредством гравюры резцом (gravure au burin) — способа классического, тяжелого, медленного и часто слишком механически правильного, но посредством гравировальной иглы и травления крепкой водкой (eau-forte) — способа, быстрого, свободного, капризного и неправильного, а главное, в высшей степени художественного и живописного. Здесь у него перед глазами были великие, несравненные образцы Рембрандта, т. е. того художника, которого Гойя, вместе с Веласкесом, любил выше всех остальных художников в мире. И вот, начиная с 1778 года, Гойя делает целый ряд превосходных офортов, колоритных и мастерских. Сначала он воспроизводи многие из лучших портретов Веласкеса огромных размеров, находившихся тогда в мадридском королевском дворце: портреты Филиппа III и Филиппа IV, королев Маргариты Австрийской, Изабеллы Бурбонской, дон Бальтазара Карлоса, сына Филиппа IV, министра Оливареса; но потом он переходит и к целым картинам. Он награвировал знаменитую картину Веласкеса, носящую название «Las Meninas», где представлена целая сцена из домашней жизни королевского семейства и сам Веласкеса является тут же со своим холстом, кистями и красками среди испанский инфантов и их гувернеров,

нянек и дядек. Вслед за этою картиною Гойи награвировал многие из других капитальнейших произведений Веласкеса, его «Питухов, увенчиваемых Бахусом» (Los borrachos), «Мениппа», «Эзопа», «Водоноса» и многих из числа знаменитых его «Карл» и «Шутов».

После того, награвировавши еще несколько собственных своих рисунков (впрочем, не представляющих особенного интереса по содержанию, так как все это по большей части этюды с натуры, фигуры с содержанием этнографическим), Гойя оставляет на несколько лет в стороне гравировальную иглу и крепкую водку. Но, начиная с 1793 года, он вдруг возвращается с новою страстью к старинному своему художественному способу и начинает производить одно за другим самые значительные создания всей своей жизни. Оставлены у него теперь в стороне придворные портреты, грациозные картины из испанской народной жизни, сюжеты религиозные. Он весь предается одной цели: сатире и грозному бичеванию того, что казалось ему ненавистно и невыносимо в тогдашне! испанской жизни. С 1793 по 1798 год он награвировал первую серий композиций, под заглавием: «Капризы» (Los caprichos), состоящую из 80 листов. В начале настоящего столетия, ранее 1810 года, он награвировал вторую серию, носящую название: «Пословицы» (Los proverbios), состоящую из 18 листов; наконец от 1810 по 1815 год он награвировал третью серию, названную им: «Бедствия войны» (Los desastros de la guerra), состоящую из 80 листов. Первые две серии содержат сюжеты чисто испанские и относятся к разнообразным событиям и личностями исключительно испанской жизни того времени; третья серия изображает сцены из ужасной эпохи французского нашествия на Испанию при Наполеоне I в 1808 году.

Вначале многие в Испании, в том числе и сам добродушный король Карл IV, не понимали настоящего значения художественных сатир Гойи; большинство видело в этих прекрасных гравюрах изящные, безобидные картинки à la Rembrandt, только взятые из современных испанских нравов. Но инквизиция, доживавшая тогда последнее свое время и потому особенно подозрительная и злая, скоро догадалась о том, что такое в самом деле крылось в красивых гравюрах Гойи. Она стала его преследовать, уже распустила над ним когти, собиралась притянуть его к ответу, и тут бы ему, конечно, не сдобровать; но выручил его сам король, столько его всегда любивший, а вместе с королем и первый его министр, королевин фаворит, герцог Годой. По внушению этого последнего, король объявил, что «он сам заказал Гойе его „Caprichos“, и потому потребовал к себе все

доски и отпечатанные с них гравюры. Только этим и спасся художник и его великие произведения. Инквизиция, скрежеща зубами, принуждена была отступиться от своей жертвы.

В 1803 году Карл IV был свергнут с престола по интригам своего сына, будущего короля Фердинанда VII, — интригам, которыми ловко воспользовался Наполеон I: под видом помощи испанскому народу против его короля, он затопил Испанию французскими войсками, наполнил страну всеми ужасами дикого, безобразного варварства и посадил на испанский престол своего брата Иосифа. Вместе со всею тогдашнею знатью, вместе со значительною частью среднего класса, Гойя стал — по наружности — на сторону нового владыки, которому явно противиться он не имел возможности. Но, удалясь в уединенный свой домик на берегу Мансанареса, он почти ни с кем не видался из прежних знакомых и только жил газетными известиями, жадно поглощаемыми, бесчисленными слухами, носившимися тогда по всей Испании, а иногда и теми страшными сценами, которые собственными глазами ему доводилось видеть. Он проводил время в набрасывании и гравировании рисунков, где пламенно высказывал всю свою ярость, все свое негодование, всю свою злобу на совершавшиеся события. В начале еще он продолжал рисовать в своих „Пословицах“ желчные, ядовитые сатиры на прежних правителей Испании, доведших ее до настоящего ужасного положения и иноземного нашествия, а также сатиры на „святую инквизицию“, которая всегда так усердно помогала этим правителям в их мрачном деле. Но скоро потом он оставил их всех в стороне и нераздельно предался своему кипучему негодованию и ярости против французов и их нашествия. Сначала он написал две картины масляными красками, изображающие сцены кровавых расправ французов с испанцами и испанцев с французами (знаменитые картины: „2-е мая“ и „Сцена из 2-го мая“, находящиеся в мадридском музее), но картины уже казались ему теперь способом слишком долгим и медленным для того, чтобы передавать народу свои чувства гнева и негодования. И он принялся снова за иглу и крепкую водку. Он ими поднимал на дыбы и воодушевлял до фанатизма испанцев, шедших потом на французов с ружьями, вилами и топорами.

Когда в 1814 году вернулся в Мадрид Фердинанд VII, этот новый король, мрачный, фанатичный реакционер, хотя и оставил Гойю в прежней его должности придворного живописца и даже поручил ему написать с себя портрет, однако относился к нему уже совершенно иначе, чем отец его, Карл IV, потому что понял истинное значение его „Капризов“ и всей его сатирической деятельности. Гойя в то время был уже стар; ему было около 70

лет, жена его давно уже умерла; из всех детей остался в живых один только сын; лучшие друзья были в изгнании, а глухота его сделалась нестерпимой. Тем не менее, он все еще продолжал работать и написал две большие картины масляными красками: „Святые Руфина и Юстина“ и „Св. Иосиф де Каласанс“. Но все это было выполнено им не по собственному желанию и влечению, как он работал с конца 90-х годов, а по заказу. К первой картине, рассказывают, он даже очень долго не находил в себе куража приступить. Но чего же ожидать от художественных созданий, выполненных нехотя, поневоле, с великим неудовольствием?

Последние годы своего пребывания в Мадриде Гойя жил в своем домике (quinta) на берегу Мансанареса, среди наводящих страх и ужас фантастических фресок, которыми он собственноручно расписал его стены. Но глубоко чувствуя скуку одиночества, почти всеми забытый и, вместе, не вынося фанатического, ханжеского и грубо-деспотического строя тогдашней Испании, Гойя отпросился у короля в отпуск за границу „для поправления здоровья“. Он поехал в 1822 году в Париж, а затем поселился в Бордо, где и оставался до 1827 года, приезжая всякий год в Мадрид лишь на несколько дней, чтобы присутствовать при бое быков, своей вечной страсти. После того он еще раз приехал в Мадрид в 1827 году, чтоб выпросить себе у короля „бессрочный отпуск“. Несмотря на всю свою нелюбовь к художнику-сатирику, политику независимому и свободно мыслящему, король отнесся к нему с наружным почтением, как к художественной славе Испании. Он дал ему просимый бессрочный отпуск, но потребовал, чтоб он позволил новому придворному живописцу Лопесу списать с себя портрет. Это исполнилось, и портрет Гойи, очень характерный, благодаря вмешательству самого Гойи, находится теперь в Мадридской Академии художеств. Тогда Гойя в последний раз и уже навсегда вернулся в Бордо. Последние месяцы его жизни были полны раздражения, озлобленности и бурных порывов. Никто на него не мог угодить, он на всех окружающих постоянно нападал и злился и все-таки не переставал работать карандашом. Число его рисунков этого времени громадно. Наконец 15 марта 1828 года он умер 82 лет от роду, но все еще полный жизни, сил и неукротимой энергии. После торжественных похорон бренные останки великого художника были погребены на кладбище в Бордо.

II

Между европейцами, еще раньше французов, впервые остановили свое внимание на Гойе англичане. Это произошло совершенно случайно. Но ценители оказались не художники, не критики, не писатели, не любители, а военные. Именно, это были разные английские офицеры, находившиеся при маршале Веллингтоне с его отрядом в начале нынешнего столетия для того, чтобы помочь Испании защититься от французского нашествия. Некоторые из этих англичан были свидетелями энтузиазма, возбуждаемого в испанцах рисованными и гравированными сатирами Гойи на политические события тогдашней Испании, на королевский дом, на разные власти, на инквизицию, на всяческое начальство (все это — в его «Капризах»), наконец видели кровавые картины и сатиры его на темы французского нашествия (в его «Бедствиях войны»). Когда война испанская кончилась и власть Наполеона была уже сломлена не только в Испании, но и во всей Европе, эти англичане повезли с собою в Англию многие произведения Гойи, не только его гравюры, а даже некоторые картины его, писанные масляными красками. [2]

Но гравюры и картины Гойи в ту пору так и замерли в Англии, в частных домах и любительских коллекциях. Гойю все-таки продолжали не знать в Европе. Его открыли в самом деле для Европы лишь лет 20 спустя, и это сделали французы. В середине 30-х годов нашего столетия начинается у французских писателей, литераторов, художественных критиков настоящий поход в пользу Гойи — поход горячий, страстный, настоящий поход открывателей неизвестных горизонтов, стран и людей. В течение 50 лет, прошедших с той поры, французы написали о Гойе множество статей и книг, изучили своего нового героя с величайшею подробностью и любовью, вовсе даже позабыв то, что именно этот испанец наполнил лучшие и высшие свои создания злыми нападками на французов, на их «великую» армию, на их солдат, на варварства и злодейства наполеоновских «великих» войн. В своем увлечении новооткрытым светом, французы отложили даже на минуту в сторону свой квасной патриотизм, — а он ли еще был у них не силен во времена Луи-Филиппа? Восхищенные оригинальностью, огнем и смелым почином Гойи, они прославляли его на все лады и сделали, одни сами по себе, гораздо более для знаменитости Гойи, чем все остальные европейцы, вместе сложенные, в том числе и сами испанцы.

Результатом всего этого движения было то, что теперь уже

разысканы, узнаны, приведены в известность все создания Гойи, начиная от самых крупных и кончая самыми маленькими. Это были, во-первых, настенные фрески, картины масляными красками, портреты, эскизы, наброски, рисунки. Во-вторых же, это были гравюры. Их существовала налицо огромная масса; но далеко не все, сделанные рукой Гойи, были изданы в свет: многие по разным причинам вовсе не были отпечатаны и пущены в общее обращение при жизни Гойи; другие, хотя и были изданы, но в таком небольшом количестве экземпляров, что давным-давно исчезли и, можно сказать, почти вовсе никому не были известны. Требовалось всю их массу узнать и опубликовать. Нашлись любители, французы и испанцы, которые стали собирать повсюду, на всех концах Испании, рассеянные экземпляры награвированных Гойей листков, ставших нынче такою редкостью, и образовали из них целые коллекции. Нашлось в семействе Гойи даже большинство подлинных металлических досок с гравюрами Гойи, и тогда Мадридская Академия художеств приобрела их в начале 60-х годов все и выпустила в свет новое с них издание. Но вместе с тем Академия купила также от некоего Кардереры, страстного обожателя Гойи, в течение многих лет собиравшего его произведения, огромную коллекцию оригинальных рисунков и гравюр этого художника. Таким образом, все гравюры Гойи находятся нынче уже в прочной и надежной гавани. Фрески и картины находятся точно в таких же прочных и надежных гаванях: одни — в Национальном мадридском музее, где образуют очень значительную отдельную коллекцию, другие- в церквах, где их хранят, как зеницу ока; наконец, третьи — в собраниях у знатных и богатых испанских и иных баричей, которые также ими гордятся, как великими драгоценностями. Вместе с тем, как сами испанцы, так и люди других национальностей занялись тщательным разыскиванием биографических материалов о Гойе, и благодаря им, всего же более опять-таки французам, жизнь Гойи стала теперь, наконец, известна до последних подробностей и дает богатый материал для оценки натуры и характера этого своеобразного испанца.

Произведения Гойи оценивались в Европе очень различно. Одни видели в нем по преимуществу живописца, другие по преимуществу гравера, третьи — и живописца, и гравера, равно замечательных. Послушаем этих мнений. Начнем с первого, ценящего Гойю все больше как живописца.

«Был ли Гойя, в общей сложности, великим художником? — спрашивал в 1834 году неизвестный автор биографии Гойи в „Magasin pittoresgue“. — Судя по мнению, всего чаще нами слышанному (в Испании), он надеялся воскресить Веласкеса; но,

нам кажется, он в серьезной живописи всего скорее достигнул манеры Рейнольдса…»

«Композиции Гойи полны огня, фигуры его необыкновенно выразительны, хотя он и мало заботился о правильности рисунка», — говорил в 1837 году художественный лексикон Наглера.

«Картины Гойи, — восклицал в 1839 году Виардо в своих „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne“, говоря про знаменитые колоссальные верховые портреты Карла IV и королевы Марии-Луизы, — создания, конечно, очень несовершенные, особливо в складе лошадей, где оказывается множество грубых погрешностей против рисунка; но головы и торсы действующих лиц представляют такие поразительные и неожиданные красоты, в этом неудовлетворительном общем заключается такой могучий эффект, тон такой твердый, краска такая правдивая, кисть такая смелая и сильная, что нельзя не любоваться на эти редкие качества, при всем сожалении о погрешностях, никоим образом вполне не искупленных. Гойя — последний потомок, хотя и в отдаленной степени, великого Веласкеса. Это — та же манера, только более распущенная, более порывистая, более разнузданная…»

«Талант Гойи, — писал Теофиль Готье в 1842 году в „Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire“, — хотя и вполне оригинальный, представляет, однакоже, странное смешение Веласкеса, Рембрандта и Рейнольдса. Он напоминает в одно и то же время или порознь каждого из этих трех мастеров, но только так, как сын напоминает своих предков, — без рабского подражания и скорей по однородности таланта и предрасположения, чем по преднамеренности воли. В мадридском музее есть его конные портреты Карла IV и королевы Марии-Луизы. Головы написаны превосходно, полны жизни, тонкости и ума; также „Пикадор“ и „Побоище 2-го мая“ из времен французского нашествия. В Мадридской Академии художеств любуются на „Лежащую женщину“ в костюме махи (испанки из простого народа); она — чудесна, изящна, а по краске прелестна. У герцога Оссуны есть отличные картины Гойи, да и вообще нет в Испании такого аристократического дома, где не хранилось бы какого-нибудь портрета или эскиза Гойи. Внутренность церкви Сан-Антонио де ла Флорида, где всякий год бывает праздник при великом стечении народа, в 1/2 мили от Мадрида, расписана фресками Гойи с тою свободой, с тою смелостью и эффектом, которыми он особенно отличается. В Толедо, в одной из капитульных зал при соборе, мы видели его картину, представляющую „Предание Христа Иудой“. Здесь такой эффект

ночного освещения, от которого не отказался бы сам Рембрандт, и ему-то я эту картину и приписал бы, если бы один каноник не указал мне подлинной подписи живописца Карла IV. В ризнице севиль-ского собора есть также картины Гойи, очень замечательные: „Св. Юстина и св. Руфина, девственницы и мученицы…“

„В продолжение первого своего периода, — говорил в 1848 году неизвестный автор биографии Гойи в колоссальном мейеровом „Conversations Lexikon“, — Гойя написал невообразимое множество народных сцен, имеющих сюжетом бои быков, приключения с разбойниками, извозчиками, народные праздники и т. д. В этой первой манере чувствуется у Гойи недостаток строгого рисунка, но естественное выражение и могучее освещение вознаграждают за этот недостаток. Вторая его манера отличается всего более массою воздуха между фигурами, эффектами светотени, правдивым и прозрачным колоритом и известною, ему исключительно свойственною гармонией. Он особенно любил картины Рембрандта и, по его примеру, принялся в эту свою эпоху бережно распределять свет для того, чтобы освещенные части производили потом больше впечатления. Но главным его образцом был Веласкес: из изучения этого гениального живописца и наблюдения природы Гойя вынес умение наполнять воздухом все пространства между фигурами и оставлять без внимания второстепенные предметы, могущие вредить общему впечатлению… К этому периоду относятся многие его портреты, картины и фрески (следует перечисление их), а позже, даже в последние годы свои, Гойя писал прекрасные и достойные внимания вещи, таковы: „Св. Иосиф Каласант“ в церкви Св. Антония в Мадриде, „Св. семейство“ для герцога Поблехас, „Св. Юстина и Руфина“ в севильском соборе и картина, где Гойя представил себя принимающим лекарство от доктора Арриета, продлившего его жизнь на несколько лет…“

„Гойя не был ни рисовальщиком, ни колористом, — говорил в 1859 году граф Клеман де Ри в своем прекрасном описании мадридского музея. — Невзирая на все свое учение в Риме и полученную там вторую премию, он явно презирал все самые даже первоначальные основы своего искусства; но он заменил их огнем, составлявшим всю его оригинальность и дававшим ему такие эффекты, на которые никто не дерзнул бы. Его рисунок элементарен и поразительно неправилен; но движение всегда у Гойи схвачено и передано сильно и оригинально. Его краски серы и белесоваты; они точно покрыты крепом. Но при всех таких неблагоприятных условиях производимое им впечатление очень часто правдиво и всегда очень ярко. В нем, как бывало говаривал

Вольтер, „чорт сидел“. Я видел большой эскиз его, писанный точно кулаками и прицепленный на стене в одном темном коридоре мадридского музея. Он представляет „Восстание 2-го мая“ (1808 года). Лошади похожи на каких-то животных из Апокалипсиса, человеческие фигуры — на тряпки; посреди этого сумбура форм и красок есть юноша, бросающийся с кинжалом на французского мамелюка: у него чудное движение, он нарисован в стиле почти античном. Впрочем, когда Гойя решался быть поспокойнее и сдерживал свой талант, он мог создавать произведения истинно превосходные. Доказательством тому — прелестный портрет женщины в вуале (у г. Саламанки) или портрет лежащей женщины в желтом, красном и черном костюме махи, т. е. франтихи в национально-испанском наряде (в Академии художеств)…“

Полуиспанец, полуфранцуз, Ириарте напечатал в 1867 году целую книгу о Гойе, самое полное и всестороннее сочинение об этом художнике. В предисловии Ириарте именно говорит, что „до сих пор (т. е. до конца 60-х годов) Гойя, лишь как гравер офортом занимал настоящее свое место в обожании редких любителей, имевших возможность узнать все гравированные создания Гойи. Специальное же назначение настоящей книги (Ириарте) — дать публике узнать Гойю, как живописца“. Сообразно с такою задачей, Ириарте с величайшею тщательностью и подробностью рассматривает картины, фрески и портреты Гойи, из-за которых он изъездил всю Испанию вдоль и поперек, и потом произносит о них суждения самые восторженные. „Гойя, — говорит он, — написал однажды в письме к одному испанскому художественному критику. „У меня было три учителя: природа, Веласкес и Рембрандт“. У природы он заимствовал ее рельеф и жизнь, ее животрепетание и огонь, ее выражение, крики, преувеличения. Он перенял у Веласкеса великое понимание картины, его независимость, гордую осанку, его смелые позы, его великолепную оболочку, тонкие и серебристые тоны его тела, его смелое и порывистое выполнение. Рембрандт трогает и волнует его, и из долгих размышлений своих перед созданиями голландского мастера Гойя выносит человечный и убежденный взгляд, высшую гармонию, мастерство светотени, разумение освещения, носящегося по всему холсту, и твердую решительность в способе освещения картины. Не следует приписывать мне мысли, будто Гойя стоит на одной высоте с Веласкесом и Рембрандтом: читатель должен помнить, что я изучаю личность курьезную, оригинальную, всего более человека действия. Гойя явно идет от Веласкеса и Рембрандта, парящих на такой художественной высоте, куда он всегда стремился и

никогда не мог подняться. Но он не был также равнодушен к стремлениям своих художественных предков: Зурбарана, Риберы, Роэласа, Алонсо, Кано, Сеспедеса, Вальдеса, Сересо, Парехи, которые всего более требовали от природы рельефа и силы и которые, живя под горячим небом, кидающим глубокие тени, заставляли свои создания вращаться среди мрака, изредка пронизываемого лучами и молниями… Гойя должен быть поставлен в разряд колористов. Даже в своих рисунках, в своих офортах, он ищет краску… С Гойей никогда не договоришься до конца, и тогда как на даче (ala meda) герцога Оссуны он пишет тонкие и деликатные картины, напоминающие фактуру Фрагонара и остроумные деликатности Ватто, должно быть сильно поражавшие его, — в мадридском музее он является пламенным декоратором, довольствуется набросками страстными, но часто полными небрежности…“

Подобных похвал Гойе, как живописцу, я мог бы привести еще немало, особенно из среды французских писателей.

Впрочем, надо заметить, что в других странах Европы, в том числе даже в самой Испании, Гойя, как живописец масляными красками, часто ценился гораздо менее, чем у французов. Так, например, я укажу на испанского художественного писателя дон Сеферино-Араухо-Санчеса, который в своей книге: „Los museos de Espana“ (1875), очень высоко, конечно, ставит картины Гойи и говорит, что это был художник гениальный, оригинальный, оставшийся совершенно одиноким, непокорявшийся современному общему течению; но тут же прибавляет, что все-таки вовсе не следовало посвятить в мадридском музее целую особую залу его произведениям: ведь не устраивали же, говорит он, подобного апофеоза ни для одного другого живописца, даром что в музее есть довольно картин и Рубенса, и Тициана, и Веласкеса, и т. д.

Немецкие критики оказывались еще строже. Я укажу для примера на известного художественного писателя Люкке. В статьях своих о Гойе, из которых одна, более сжатая, напечатана в „Zeitschrift für bildende Kunst“, а в 1875 другая, более обстоятельная и обширная, — в издании „Kunst und Künstler, herausgegeben von Dohme“, 1880, этот критик довольно невысоко ценит собственно живописную сторону Гойи: „За картины его первого периода, — говорит он, — Гойю часто сравнивали то с Ватто, то с нидерландскими жанристами; но навряд ли даже издали приближается он в самом деле к одному из этих мастеров, не взирая на всю подвижность своего таланта. Положим, что многие жанровые картины Гойи решительно напоминают „scènes champêtres“ школы Ватто; но им нехватает грациозности и

художественной тонкости этого мастера, точно так же, как другим его картинам, сравниваемым с нидерландскими, недостает жизненной свежести и колоритного совершенства этих произведений. Старательность художественной выделки всего менее была ему свойственна. Он работал с быстрой поспешностью, с лихорадочным нетерпением, и в живописи, как и в рисунке, почти всегда оставался автором лишь эскизов. Иной раз он поверхностен до полной ничтожности, но потом опять поражает необыкновенными эффектами, энергическим и своеобразным выполнением, а потом снова у него проявляется нечто совершенно условное, всего более там, где он стремится к известной изящности „(например, в «Маноле» Мадридской Академии художеств, очень мало заслуживающей придаваемой ей издавна знаменитости). В другой картине, также принадлежащей к числу известнейших его произведений (сцена из эпохи испанского народного восстания против Мюрата, в 1808 году), известной под названием «2-е мая» и изображающей расстреливание испанцев французами, отталкивающее впечатление бравурной техники подавляет всякое другое впечатление… Религиозную живопись Гойи Люкке ценит еще ниже. Он говорит, что, конечно, тут есть у него иногда хорошие эффекты колорита, но содержание картин и фресок столько же небрежно и неисторично, как У всех декоративных живописцев XVIII века, которым задавал тон какой-нибудь Тьеполо со своими «grandes machines religieuses». Все тогдашние живописцы: Ресту, Натуар, Фрагонар, с их разверзтыми небесами, улыбающимися, соблазнительными, кокетливыми фигурами ангелов и святых изображали только легкомысленный идеал общества XVIII века. Но святые Гойи стоят на несколько ступеней ниже своих французских товарищей: красоты его ангелов заимствованы всего чаще от испанских «манол», и у них нет даже той элегантности формы, той веселости колорита, с которыми выступает легкомысленное французское искусство… Внутреннее ничтожество религиозной живописи XVIII века нигде так ярко не выказывается, как, например, во фресках Гойи в церкви San Antonio de la Florida… Гойя был всего счастливее в портретах, говорит далее Люкке. Обыкновенно его сравнивают в этом отношении с Веласкесом. Без сомнения, Гойя изучал этого мастера более, чем всякого другого, и именно еще в самом начале своей карьеры. В портретах Гойи очень заметно, как он в тоне воздуха стремился к живописному впечатлению этого великого мастера. Но когда Гойю называют Веласкесом XVIII века, то это не что иное, как хвалебная фраза. Лучшие его портреты, в сравнении с дышащими могучею жизнью портретами Веласкеса, выходят

плоски и жидки; в сравнении с гениальным реализмом Веласкеса, с энергией и духовною силою его творчества, творчество Гойи оказывается лишь очень обыкновенным, позы его фигур отзываются «позированием»… Вообще, однакоже, портреты Гойи все-таки стоят далеко выше манерных портретов современных ему живописцев.

Таковы разнообразные мнения о Гойе, как собственно живописце. Но когда дело идет о гравюрах Гойи, суждения получают несравненно более единства. Разногласия у критиков и ценителей почти не оказывается. Гравюры Гойи всегда были гораздо более известны. Тогда как картины Гойи масляными красками почти Есе целиком находятся в одной только Испании, так сказать, почти все «прикованы» к Испании, гравюры его еще с начала настоящего столетия поехали по всей Европе, сначала маленькими отдельными группами, потом целыми массами и теперь находятся во всех главнейших публичных и частных коллекциях. Поэтому их давно уже узнали и оценили.

В течение 40–50 лет не было такой статьи, большой или малой, о Гойе на испанском, французском, немецком, английском и даже итальянском языках (русские оставались в стороне, как мы говорили уже выше), где бы не превозносились гравюры Гойи, где бы не отдавалось полной справедливости силе, выразительности, энергии, остроумию, едкости и, более всего, национальным стремлениям Гойи в этих его созданиях. Приводить образчики европейских суждений о гравюрах Гойи затруднительно: их слишком много и слишком мудрено решить на которых из них остановиться. Но все-таки я представлю хоть несколько из числа самых характерных и значительных.

Неизвестный автор статьи о Гойе в мейеровом «Conversation Lexicon» говорил еще в 1848 году, что в своих гравюрах, он «почти равняется Рембрандту».

Испанец Кардерера, описывая и критически разбирая подлинные рисунки Гойи, послужившие потом оригиналами для его гравюр, говорит про «Бедствие войны»: «Эти создания закрепляют за Гойей самое высокое место среди художников. Нагие человеческие фигуры убитых были изучены им с натуры, и формы часто полны такого благородства и такой живописной убедительности, которые неизвестны художником-натуралистом и даже самому Рембрандту». Про «Пословицы» Гойи он же говорит: «Эти рисунки обнаруживают такое смелое, такое капризное, такое близкое к грандиозности воображение, что, по нашему мнению, никогда ни один художник не создал ничего подобного. Так и хочется сказать, что этот арагонец спускался в самые мрачные сферы ада вместе с бессмертным Дантом.

Довольно будет указать на фигуру тощего и нагого человека, похожего на какое-то привидение, с большими драконовыми крыльями, который цепляется за скалу, готовую повалиться, а сам глядит на небо, на которое хочет вскарабкаться. Как описать выражение ужаса этой тощей лысой головы? Как рассказать совершенство рук, хватающихся за выступы скалы?..»

Что касается до исполнения, то Кардерера в одном месте статьи с энтузиазмом восклицает: «Иные из этих гравюр были бы достойны того, чтоб под ними подписался Рембрандт» («Gasette des beaux-arts», 1860, vol. VI, 1863, vol. XV).

Еще выше ставит в своей книге гравюры Гойи Ириарте. «Карикатура или, лучше сказать, сатирический рисунок, — говорит он, — занимает очень невысокое место в истории искусства. Но когда несколько черт, наскоро набросанных гением, пропитанным всеми движениями, страстями и идеями своей эпохи, попадутся на глаза человеку, изучающему политическую, нравственную или религиозную историю известной нации, и раскроют ее при совершенно особенном освещении, гравированный листок становится историческим архивом и самый суровый мечтатель обязан изучить его. Часто, почти всегда, пронзительный вскрик Гойи есть вскрик национальный, и тот кто не перелистывал собрания гравюр Гойи, худо знает историю тревожной эпохи, прожитой Гойею с 1766 по 1822 год… Гойя всего более ужасен. Его офорт полон содержания. Когда закроешь альбом, эти офорты заставляют думать, точь-в-точь так же, как страница Паскаля или Монтескье. Гойя — мыслитель. Но про него можно сказать то, что Джонсон сказал про одного современного писателя: „Он всего совершеннее в ненависти“. Он поочередно насмехается то над королями, то над их фаворитами, то над богами и их прислужниками, то над карикатурностью и невежеством сильных мира сего, и над общественными учреждениями, и всяческими произвольными постановлениями. А когда он нам рассказывает страдания народа, его бедствия или пороки, он всегда схватывает сатирическую сторону скорее, чем сторону, заслуживающую жалости… У Гойи нет того легонького темперамента, который улыбается эшафотам и кровавым реставрациям, он раздирает, он вонзает стрелу в самую глубь сердца. Нельзя довольно надивиться тому, что Гойя умер в добровольной ссылке, а не погиб под ударами всесильных людей, на которых нападал, и жертвой мщения невежд, бичеванных его могучею рукой. Страсть ослепляла его, он выходил за пределы своей задачи. Он иной раз художественно лжет, но он грандиозен в своей ярости с гравюрной иглой в руке: это — его протест и мщение. Есть еще, сверх того, целая великолепная сторона в его

гравюрах: это — постижение, отгадывание маленьких людей, сострадание к ним, прославление преследуемых и задавленных. Просто верить не хочется, чтобы в Испании в конце прошлого века нашелся человек, способный видеть первые зарницы новой эры и начать борьбу, столь блестяще поддержанную писателями времен реставрации, — человек, который, даже опередив этих последних, высказал в своих гравированных созданиях гуманитарные теории Фурье, Сен-Симона и Прудона, теории, формулированные в те времена еще только одним Оуэном, а о нем Гойя не имел ни малейшего понятия… Но даже и собственно художественное значение гравюр Гойи достаточно для того, чтоб закрепить за ним значительное место. Трудно превзойти Гойю в знании эффекта и света, а в серии гравюр, носящей заглавие „Бедствия войны“, Гойя победоносно отвечает на часто обращенные к нему упреки насчет рисунка. Везде тут у него могучие раккурсы, сложные и мудреные позы, трудности, словно нарочно накопленные. Производимое всем этим впечатление — громадно. Вас что-то захватывает, относительно и привлекает; чувствуешь гения могучего, своевольного, который сильно поражен, да хочет и вас поразить. Отнимите у гравюр Гойи их политическое н философское значение, столь много придающее им силы, — и все-таки, даже одни художественные их совершенства: игра света, поз, сила рисунка, стиль, общий поворот, комизм, привлекают и приковывают…»

Лефор в превосходной своей монографии о Гойе («Francisco Goya», Etude biographique et critique, Paris, 1877) говорит про первую серию гравюр Гойи: «Капризы» Гойи, это — удивительно сложное создание, сатира, полемическое произведение, памфлет, где гравировальная игла буквально заменяет перо. Но если мыслитель вдохновляет здесь художника, владеет им и подчас заслоняет его, то, в свою очередь, и гравер стушевывается за живописцем, которого никогда не покидает его тонкое чувство колорита и эффекта и который этим самым выкупает иной раз даже некоторую сухость или слабость технического выполнения… Я полагаю, что для полного овладения техникой акватинты (играющей большую роль в его гравюрах) Гойя одно время учился на гравюрах французских «маленьких граверов» XVIII века (каковы Дебюкур и другие). Но здесь нет никакого другого сродства, кроме одного технического: Гойя одному себе обязан тем высоким национальным «запахом и вкусом», тою оригинальностью, тою глубиною впечатления, которые делают его «Капризы» не похожими ни на что известное в искусстве. Гойя понимал гравюру офортом, как живописец и колорист. Нет ничего решительнее, свободнее, и на первый взгляд, более мгновенного,

чем его манера… Нельзя налюбоваться в его гравюрах на мастерство светотени, на совершенство постепенного ослабления сильных пятен и еще более на художественную воздержанность Гойи, заставляющую его сознательно пренебрегать второстепенными деталями, аксесуарами, даже фоном, для того, чтобы главный эффект получил всю свою силу и значение. В его нервном рисунке, полном выразительности и всегда живописном, все живет и движется… Говоря про лучшие гравюры из серии «Бедствия войны», Лефор восклицает: «Это — как бы политическое и философское завещание старого, смелого, свободного мыслителя: это — его последняя и грандиознейшая битва за все, что он любил, против всего, что он так сильно ненавидел. Какие порывы гнева, иронии против интриги, обскурантизма и ипокритства, душащих прогресс, сковывающих свободу и стесняющих выражение человеческой мысли!..»

В своей биографии Гойи, помещенной в издании Доме: «Kunst und Künstler», Люкке также говорит: «Гравюры Гойи — по большей части истинные капитальные образцы гравюры офортом. Смелость техники, бравурность штриха, пыл и огненность выполнения, столько поразившие французов, основаны здесь на самом твердом владении техническими средствами и часто на более строгом художническом взвешивании, чем вначале иному покажется… Конечно, нередко встречаются здесь также хлыщеватые черты и художественное фразерство. Но гораздо чаще мы встречаем непосредственное, поразительное выражение. Быстрыми набросками, в самых легких очертаниях, немногими резкими линиями рисунка Гойя умел очень часто достигать самых поразительных эффектов непосредственной жизни. Ничто не было так чуждо для Гойи, как постижение подробностей. Иногда подумаешь, что Гойя во всей природе различал только массы, жесты, движения. Он пропускает все единичное, свет сосредоточен у него на немногих пунктах, выступающих из темноты глубоких теней…»

Характеризуя затем во всей подробности каждую из отдельных серий Гойи, Люкке в общем замечает, что «Гойя везде полон ненависти и злобы против испорченного мира; он дышит полемикой, сатирой, отрицанием. Так, например, на одном листе в „Бедствиях войны“ у него изображен мертвец, с усилием поднимающийся из могилы посреди двух привидений и пишущий на песке: „Nada“ (ничто)».

Таковы главнейшие из разнообразных суждений и приговоров о Гойе. С которым же согласиться?

Я думаю, для нас будет всегда казаться самым верным, самым важным и самым симпатичным тот взгляд, который ценит Гойю

всего более как автора гравюр. Здесь он проявил истинную гениальность, весь настоящий свой оригинальный, совершенно своеобразный талант.

Как живописец Гойя обладал многими хорошими, почтенными качествами, делающими его интересным, достойным уважения. Но этого еще мало. Останься он на всю жизнь только живописцем масляными красками, не сделай он на своем веку ничего другого, кроме своих картин, фресок и портретов, он был бы только одним из второстепенных живописцев XVIII века и затеривался бы в общей массе талантливых людей своего времени. Правда, XVIII век не был особенно благоприятен искусству. Общий вкус Европы был сильно развращен «жантильностью», придворным и театральным кокетством, условностью, приторностью и балетною грациею; поэтому не мог не отличаться между остальными своими товарищами Гойя, чуждый по самому существу натуры своей всего галантерейного, сладкого, цветочного и условного. Его здоровая прямая натура, его неиспорченный тогдашним повальным классицизмом вкус выдвигали его на совершенно особенное место и с первого же взгляда придавали его произведениям своеобразный характер и значение. Но нельзя сказать, чтобы Гойя остался от головы и до пят не затронут зловредными влияниями своего века. В первый период своей художественной жизни он все-таки до известной степени покорялся общему настроению своего века, писал и рисовал многочисленные сцены, группы, фигуры в ветреном или сахарном роде француза Ватто или итальянца Тьеполо. Это наверное происходило у него бессознательно, по привычке глаза и руки, развращенных бесчисленными примерами современности в школе, музее и церкви; наверное он и сам хорошенько не чувствовал, на кого похожи были испанки и испанцы, выходившие в 30-х и 40-х годах его жизни из-под его кисти и карандаша, как мало правды было во всех этих конфектных пастушках, танцующих и улыбающихся на берегах Мансанареса, мирно благоденствующих пейзанах, совершающих какие-то идиллические глупости под гирляндами карточных городов и деревень и одетых в изящнейшие куртки и юбки, тогда как настоящая Испания стонала от инквизиции и фанатика-короля, дрожала от голода и нищеты, от преследования и стеснений, от хомута и кнута на каждом шагу, Гойя был такая здоровая, нетронутая, цельная художественная натура, что, почувствуй он даже и невольное свое сходство с Ватто и Тьеполами, он своими руками сам же разрезал бы на куски свои холсты и рисунки. Но в том-то и беда, что он этого еще не замечал. И потому-то слишком многое из того, что он писал и рисовал в своей молодости, носит

еще тот отталкивающий теперь для нас бессмысленно-игрушечный характер, которым XVIII век наполнил большинство своих созданий.

Испанцы отвели в своем мадридском музее целую огромную залу в верхнем этаже картонам Гойи, послужившим оригиналами для вытканных по ним придворных ковров. Что ж? И очень хорошо они сделали. Уважая которого-нибудь своего талантливого человека, нельзя воздержаться от того, чтобы старательно не хранить все, что еще добыть можно из «полного собрания сочинений» этого талантливого человека. Надо, чтобы все его исторические документы и за и против были налицо. Но это еще не резон восхищаться всем собранным. Навряд ли теперь много найдется таких фанатиков Гойи, которые, на манер французов, первоначальных «открывателей» этого художника, все еще станут, даже и теперь, восхищаться картонами Гойи и всеми подобными его молодыми созданиями. Теперь слишком уж ясно, что тут нет у него никаких испанцев и испанок прошлого века, а только фальшивое, рассахаренное их эхо и тень. В своем энтузиазме от Гойи, Теофиль Готье (всегда фразер и ритор) уверял, что в «могиле Гойи погребено старое испанское искусство, навсегда исчезнувший мир тореров, манол, контрабандистов, воров, альгвазилей и колдуний, все местные краски полуострова», что «Гойя пришел именно во-время для того, чтобы собрать и закрепить все это. Он воображал, что рисует только свои „капризы“, но нарисовал портрет и историю старой Испании, сам не сознавая того, что служит новым идеям и верованиям: его карикатуры будут скоро историческими памятниками». Многие повторяли печатно эти легковесные пустячки старого французского верхогляда. Гойя, низведенный на степень этнографического фотографа! Какое заблуждение и какая близорукость! Точно будто это была бы великая заслуга с его стороны скопировать с натуры испанских воров, альгвазилей, тореров, манол, разбойников и колдуний XVIII века, которые вдобавок вовсе даже и не содержат в себе всю старую Испанию! Как будто в этой старой Испании не было ничего поважнее и похарактернее такого «местного колорита»! Но всего важнее то, что даже и со стороны «местного колорита» Гойя вовсе не играл отведенной ему хвалителями роли в тех произведениях, на которые обыкновенно в этом случае указывают. В первую половину своей жизни он все еще был не действительный, не настоящий реалист, и не вполне еще разорванная связь его то с классической школой, то с принятыми привычками сказывалась у него в созданиях на многом. У него все еще висели на ногах какие-то пуды предания и условности, а с ними мудрено

двигаться свободно и самостоятельно. От этого-то все почти изображения испанского простонародья в картинах и рисунках перЕой половины жизни Гойи, как ни просты и как ни правдивы иной раз, а все-таки не могут считаться изображениями, вполне верными и истинно национальными. Он одним из них придавал нечто классическое, с ложным «достоинством» и «важностью», во вкусе итальянском; другие делал более галантерейными, во вкусе французском, с ложным пейзанством и раздушенными грациями. Кажется, никогда нельзя будет признать настоящими испанскими мужиками, мещанами и мещанками тех элегантных мужчин, юношей и мальчиков, всех тех дам, девиц и девочек, которые в шелку, атласе и бархате, с театральными улыбками, позами и движениями, наполняют картоны Гойи, назначенные оригиналами для ковров и носящие заглавия: «Завтрак на берегу Мансанареса», «Праздник у церкви св. Антония», «Дети, снимающие плоды с дерева», «Игра в мяч», «Качели», «Цветочницы» и т. д., которые наполняют, далее, его фрески в аламеде герцогов Оссуна, которые запружают, наконец, знаменитый его плафон в церкви св. Антония де ла Флорида. Одни из них (первые) — балетно-элегантны и ложно-галантерейны, как пейзаны Ватто; другие (в церкви св. Антония), хотя и носят испанские народные костюмы, но столько же классичны и условны, как, например, итальянцы в картинах Леополя Робера: «Жнецы», «Мадонна дель Арко» и т. д. И если между французами, немцами и англичанами все еще есть люди, способные радоваться на этот ублюдочный род искусства и согласные прощать всю его ложь из-за каких-то дилетантских соображений, из-за какого-то праздного любованья на краску или рисунок, то нам, русским, все это уже только смешно или жалко.

В своих религиозных картинах и фресках Гойя еще более неудовлетворителен. Ни действительного религиозного чувства, ни действительного религиозного настроения у него в натуре не существовало. Какого же можно было бы ожидать от него изображения различных сверхъестественных личностей, святых, ангелов, мучеников и даже простых благочестивых людей? Понятно, что при недостатке главного — того чувства, которое должно все собою одушевлять, — при равнодушии или враждебности автора к его сюжету и действующим лицам, у Гойи должны были выходить картины только притворные, холодные, чисто формальные. Это и признают историки и критики Гойи, даже самые энтузиастные, но только стараются выгородить Гойю посредством колорита, заставляющего будто бы забывать все недостатки сущности. Но что же такое колорит, один, сам по себе взятый? Он уже недостаточен для того, чтобы удовлетворить

нынешнего, интеллигентного зрителя, думающего и взвешивающего прежде всего содержание, так, как бывало удовлетворял он старинного зрителя, прежде всего интересовавшегося виртуозностью и менее всего заботившегося о содержании художественных произведений. Притом же колорит Гойи, хотя Еообще изящный, теплый и красивый, все-таки не обладает такою необычайною силою, которая поражала бы зрителя до самозабвения и заставляла бы на минуту замолчать его рассудок, принуждала бы простить, хотя на время, все недостатки содержания и формы.

Между собственно «колоритными» созданиями Гойи особенно славятся фрески его в маленькой церкви Сан-Антонио де ла Флорида, близ Мадрида. И действительно, как фреска в куполе: «Св. Антоний воскрешает мертвого», изображающая громадную толпу народа, так и многочисленные ангелы, написанные Гойей на сводах, чрезвычайно приятны для глаза по своему веселому, живому, праздничному, яркому и немножко пестрому колориту; но приятность эта недолго действует на глаз, и уже через несколько мгновений зритель остается недоволен и ангелами, явно списанными с красивых элегантных дам испанского двора, в бальных костюмах, и народной толпой, прикрашенной, «облагороженной», прилизанной и сильно обесхарактеренной.

Другие религиозные картины Гойи: «Предание Иуды», «Причащение св. Иосифа Каласанта», «Св. Франциск у постели умирающего», «Св. Юстина и Руфина» и т. д., банальны и незначительны в такой степени, что никакой колорит, хотя бы в десять раз более изящный, чем тот, что у них в действительности есть, не придал бы уже им теперь интереса и значительности.

Что касается портретов Гойи, столько расхваленных в прежнее время французами и испанскими писателями, то они нас нынче не поражают. Характеристики и психологии, т. е. всего самого важного в портрете, в них вовсе нет; позы деревянны и искусственны, а группа из нескольких портретных фигур (как, например, в прославленной столькими прежними писателями картине, изображающей весь испанский королевский дом конца XVIII века) всегда расположена академично и условно, совершенно на манер всех подобных же картин, столько посредственных, прошлого столетия. Краски Гойи в этих портретах, конечно, до известной степени изящны, ласкают глаз, но далеко не представляют собою великого совершенства правды и силы. Нет, во всех этих портретах не только далеко нет жизни, истинности и поразительной натуральности портретов Веласкеса и Рембрандта, с которыми их так некстати много раз сравнивали, но нет даже и несравненно более скромных и умеренных качеств

эклектика Рейнольдса, современника Гойи.

Многие хвалители Гойи с энтузиазмом указывали на быстроту, с которою он писал свои картины и портреты — иногда в несколько часов. Они при этом случае рассказывают, что он иной раз писал не только кистью, но и чем ни попало — деревянной ложкой, тряпкой, палкой, всем, что случайно приходилось под руку. В этом часто видели доказательство кипучей, огненной, необузданной художественной натуры. Но пора уже бросить этого рода детские доводы в пользу талантливости. Зрителю очень мало дела до того, скоро или тихо писана картина и чем именно, кистью или тряпкой. Все дело состоит для него только в том, чтоб картина была талантлива и правдиво выполняла свою задачу. Но коль скоро именно этого-то и не присутствует в картинах и портретах Гойи, если зритель сам собою не замечает в них ни порыва, ни пламенного огня, то к чему нам знать пустейшие анекдоты о том, как и чем Гойя работал, да еще и восхищаться ими?

Нет, ни в картинах, ни в фресках, ни в портретах Гойи нет еще настоящего Гойи. Повторяю: если б он ничего не сделал на своем веку, кроме этих картин, фресок и портретов, он занял бы, конечно, очень еще незавидное место в истории искусства. Он принадлежал бы только к числу очень недурных, отнюдь не бесталанных художников своего века. О нем упоминали бы, не без симпатии, как об одном из второстепенных, довольно многочисленных живописцев прошлого столетия. Но он пошел выше и дальше этого. В его натуре и его произведениях есть нечто, поднимающее его над уровнем не только современных с ним художников, но многих, даже большинства, художников нашей эпохи. Он есть художник действительно исторический и национальный.

Неизвестный автор биографии Гойи в мейеровом «Конверсационс-лексиконе» говорит: «Счастье Гойи, что он поехал в Италию на свой счет, а не был послан туда, и ни с кого и ни с чего там не копировал. Если бы он был послан от начальства и выполнял то, что требуется, он, может быть, и далеко бы пошел, да никогда не сделался бы автором „Капризов“. Эти слова — глубокая правда. Но только эта правда выказалась лишь тогда, когда Гойе стукнуло уже 50 лет; до этих пор его самостоятельность, его истинный характер и натура еще не просияли во всем блеске, он все-таки рисовал и писал полуфальшивый народ, посредственных ангелов, притворных святых, как десятки или, может быть, сотни его сверстников и товарищей. Его до сих пор слишком увлекала самая жизнь, он слишком захвачен был ее наслаждениями и сладкими отравами,

его кипучая натура слишком била через край и все еще не угомонялась. Но в начале 50-летнего своего возраста Гойя точно переродился. Он становится вдруг каким-то иным человеком.

Гойе словно надоели прежние платонические, почти бесцветные его занятия живописью. Современная жизнь слишком больно колола его в сердце, и ему показалось чересчур мало и бедно разделываться со всеми ее невзгодами, со Есеми ее безобразиями лишь одними острыми или едкими словцами, произносимыми во дворцах и аристократических домах; ему стало мало одного праздного и безобидного подтрунивания, ему стало мало одного негодования в интимной беседе с друзьями и товарищами. Он вспомнил, что у него в руках есть сила, до тех пор праздная, — искусство, и он эту силу увел прочь от прежних пустых и притворных или безразличных задач и поворотил на то, что его с утра и до вечера жгло и мучило. Он забросил, и надолго, куда-то в угол кисти, холсты и краски, схватил лист бумаги, карандаш, медную доску, свои прежние гравировальные иглы-и вдруг превратился в настоящего, могучего, полного значения художника, каким его родила и давно растила природа. У него полились из-под карандаша те сюжеты, которыми он в самом деле жил и страдал. С этой минуты искусство становится для него тем, чем оно всегда бывает у тех художников, которым, в самом деле, есть и нужно что-то сказать: могучим и вдохновенным средством выражения.

Но Гойе невозможно было так-таки начистоту, напрямик рисовать то, что ему казалось в современных порядках его отечества мерзко, низко, нестерпимо. У каждого тогда под боком, за спиной, везде за углом, была „святая инквизиция“, которая спуску не давала и с которою счеты были плохие. Вот Гойя и прибегнул к аллегориям, к иносказаниям, всяческим намекам и умышленным темнотам. Издавая в свет первую тетрадь своих „Капризов“, он даже написал в предисловии (впрочем, оставшемся тогда неизданным и уцелевшем лишь на печатном пробном листке), что он „выбрал все такие сюжеты, которые дают оказию поднимать на смех и клеймить предрассудки, обманы, ипокритство, увековеченное временем“, но громко заявил, что „ни один из этих рисунков не содержит личной сатиры, потому что это значило бы ошибаться насчет цели искусства и средств, влагаемых им в руку художника“. Далее Гойя прибавляет еще, что ни одно лицо, ни одна фигура не скопированы у него с натуры, а изобретены воображением, „а именно благодаря этому художник становится создателем, а не рабским копиистом“ (статья Кардереры в „Gazette des beaux-arts“, 1863, стр. 240). Сверх того Гойя сделал под рисунками такие подписи, которые указывали,

что тут речь идет об общих человеческих недостатках и пороках, а вовсе не о современных живых личностях, на каждом шагу проявлявших свою ложь, разврат, деспотизм и презрение к человечеству. Все это было очень благоразумно и осторожно и, однакоже, без заступничества самого короля, добродушного и малопонятливого, продолжавшего видеть в Гойе милого, веселого, ни о чем серьезно не думающего собеседника, художник тяжко поплатился бы за свои „Капризы“. Но этого не случилось. „Капризы“ остались в общем обращении; они достигли туда, куда должны были достигать, в сердце и ум народный, они сделали свое дело. „Гойя принадлежит к семейству Вольтеров, Дидро и Даламберов, — говорит Ириарте. — …Пока во Франции происходил великий переворот конца XVIII века, живописец Гойя, первый в Испании, нанес удар обскурантизму, протянул руку тогдашним могучим мыслителям и продолжал их дело. Он первый напал в своем отечестве на инквизицию и стал требовать свободы мысли…“

Полстолетия тому назад, когда впервые пошла в Европе речь о Гойе, почти ровно ничего не было известно о настоящем смысле картинок, входящих в состав „Капризов“ Гойи. Конечно, многие подозревали, что тут что-то да кроется; однако никто не мог хорошенько разобрать, к чему именно это относится и что именно означает. Нынче разгадка есть налицо: биограф и критик Гойи, француз Лефор, добыл после долгих поисков в Испании две современные Гойе рукописные тетрадки, где точно и подробно рассказывается истинное содержание каждой картинки, с поименованием всех действующих лиц и событий. Никакое сомнение долее уже невозможно. Теперь оказывается, что нет в „Капризах“ ничего отвлеченного, общеидейного, наставительно-морального и рассудочного. Все относится прямо и непосредственно к современным событиям эпохи. Что совершалось при дворе и в народе, в среде инквизиции и на площадях, в тюрьме, в барских палатах, или в кельях, людьми в рясах, в бархатных кафтанах или лохмотьях, — все это изображено в мастерских фигурах и группах у Гойи.

„Пословицы“ — собрание рисунков Гойи, служащих продолжением ˆКапризам». Одна из лучших и значительнейших картинок из «Пословиц» воспроизведена в первом рисунке, приложенном к настоящей статье. Эта картинка есть № 3 сюиты, и, по мнению Лефора («Francisco Goya», стр. 83), «есть как бы пророчество Карлу IV и всему его двору, вскоре потом действительно осуществившееся: все они, слушая какого-то мрачного левита, сидят на засохшей ветке дерева, над пропастью».

Одно только досадно: зачем в обеих коллекциях так много аллегорий и иносказаний, зачем так много ослов, заседающих перед генеалогическими книгами или едущих верхом на несчастных мужиках, так много обезьян, проделывающих штуки над целою толпою олухов или стригущих друг другу когти, так много медведей, козлов, баранов и овец, так много сов, проповедующих перед монахами, попами и темным людом, так много нетопырей, — все это вместо живых людей, которые должны были бы тут быть изображены; наконец так много фантастических, сверхъестественных фигур, ведьм, крылатых уродов и чудовищ и всякой небывальщины? Но что делать? Обстоятельства того требовали, и Гойе без всего этого аллегорического хлама нельзя было обойтись.

Однакоже не из одних аллегорий и зверей состоят «Капризы» и «Пословицы». На их страницах являются целые сотни действительных испанцев и испанок из всех сословий: аристократов, монахов, увядших, но молодящихся старух-графинь, лихих франтов, нахальных кокоток всякого сорта, снизу и доверху, невежественных попов, злых давителей и гасителей всякого рода, несчастных забитых мужиков и мужичек, доведенных до идиотизма духовенством, придворных фаворитов и т. д. Прямо с первой же страницы «Капризов» начинаются у Гойи лица и сцены действительной, настоящей, невымышленной Испании. Первая картинка называется: «Они говорят „да“ и подают руку первому, кто подойдет», и изображает красивую, изящно сложенную молодую женщину, с полуоткрытою грудью, но в маске; у нее одна рука завязана назад, а другую она ласково подает какому-то безобразному старому уроду. Из среды народа, являющегося в фоне, одни спят и ничего не видят, другие вопят и свищут; позади молодых две отвратительные старухи радуются и умиленно складывают руки. Лефор, на основании своих документов, говорит, что эта картина изображает брак короля Карла IV с Марией-Луизой. Далее следуют сатиры на безобразное воспитание испанских королевских детей. Мать пугает их букой, и они с плачем прячутся к ней в юбку. В манускриптном тексте Гойя говорит: «Пагубное злоупотребление! Во время самого первого же воспитания приучают ребенка бояться буки больше, чем родного отца, трусить того, чего вовсе нет». № 4: «Старый испорченный ребенок» (придворный лакей с усилием тянет на помочах старого человека, одетого в ребячье платье, туда, куда тот не хочет и упирается, засунув пальцы себе в рот): эту картинку Лефор объясняет тем, что это — карикатура на Карла IV. Далее следует целая масса картинок, содержащих сатиру на нравы и похождения (даже иногда уличные) королевы Марии-

Луизы, на ее любимца принца Мира, на безумное и бестолковое воспитание инфантов и т. д. К числу самых едких, но вместе и характерных сатир относится № 11, где представлено несколько злых, безумных и нахальных цыган, в испанских костюмах, сидящих где-то в пустыре и совещающихся, точа тут же ножи и готовя веревки, как им лучше грабить и укокошивать: по объяснению рукописи Лефора под видом этих негодяев разумеются разные члены тогдашнего испанского правительства. № 35 изображает красивую молодую женщину в изящном испанском наряде, ловко бреющую какого-то испанца, покорно поджавшего под себя ноги и с наивной любовью взглядывающего на нее. Гойя прибавляет в тексте: «Вольно же ему было доверяться такому цирюльнику». Этот молодой человек — сама Испания конца XVIII века. Это все — уже не фантазия, не символистика. Это живая современная действительность Гойи.

Но как ни хороши, как ни изящны, как ни важны по содержанию «Капризы» Гойи, но его «Бедствия войны» еще выше, изящней по форме, еще глубже по содержанию и могучее по выражению. Это — совершеннейшее и талантливейшее создание Гойи. Тут уже окончательно нет ни аллегорий, ни фантазий, ни символических зверей и фигур. Тут — все только живые люди.

Правда, здесь в художественном отношении все есть еще у Гойи один существенный недостаток, остаток прежних привычек: отсутствие реальных фонов. Очень часто та или другая сцена Гойи, поразительная по силе и выражению, происходит неизвестно где: на улице, внутри дома, в поле, где угодно, — никто этого не поймет. Ничего в картинке не обозначено. Гойя, особливо в первый период своей художественной деятельности, бог знает почему часто пренебрегал этим и довольствовался тем, что наполнял свой фон какими-то неопределенными штрихами и тушевкой. Нашлись энтузиастные хвалители, которые даже и это поставили Гойе в заслугу: так, например, французский ритор Теофиль Готье говорит: «Фон не существует у Гойи; подобно Микель-Анджело, он вполне презирает внешнюю природу и берет из нее в обрез только то, что ему нужно для того, чтобы поставить или посадить свою фигуру, и все-таки много их остается у него на облаках. От времени до времени край стены, перерезанный глубокою тенью, темная аркада тюрьмы, едва обозначенные кусты — вот и все». Какая странность! Ставить порок, недочет в заслугу! Точно будто пример Микель-Анджело, идеалиста XVI века, может годиться или служить защитой реалисту XIX века! Точно будто вечно надобно следовать старинным примерам, подражать «классикам» или опираться на них! По счастью, это в отношении к Гойе неправда. Конечно, в молодые годы этот недочет,

отсутствие фонов, существовал у него, но и тогда только до известной степени. Позже он все более и более у него исчезал, и в «Бедствиях войны» исчез почти вовсе; почти более не встречаешь сцен без настоящего и полного обозначения местности, что так всегда нужно для нынешнего реалиста.

Но оставляя в стороне этот недостаток или то, что от него еще уцелело в последние, самые зрелые годы у Гойи, посмотрите, как великолепны, как зрелы все картинки последней и лучшей сюиты гравюр Гойи: «Бедствия войны».

Ничто не может сравниться с трагичностью изображенных здесь сцен, но ничто не может также превзойти и силу, техническое мастерство, энергию и ужас впечатления в этих картинах. Гойе было уже более 60 лет, когда он принялся их рисовать; но пыл гнева, ярости, негодования был так могуч в этом старом человеке, ходил у него в груди такими великанскими волнами, что ушли на далекий план годы Гойи, и о них никто уже никогда не вспомнит. На одной из картинок Гойей подписано: «Я сам это видел» (№ 44). Но если бы он этого и не подписывал, все бы и так сами догадались. Раньше Гойи никто не пробовал так смело, так дерзко правдиво нарисовать, как происходят нашествия одного народа на другой, как совершаются эти безумные свирепые варварства, как люди становятся мерзкими зверями и как далеко от сырой правды до тех ложных и красивых реляций, в печати и на холсте, которые потом одни остаются в истории. Иногда сравнивали Гойю с французом Калло и «Бедствия войны» Гойи с «Бедствиями и несчастиями войны» (Les misères et malheurs de la guerre) Калло. Это — полнейшее заблуждение. Калло был талантливый, оригинальный художник; его стоит в наше время и знать и помнить, его необходимо изучать, и я надеюсь представить однажды нашей публике этюд о нем. Но Калло — это совершенно иная натура, чем Гойя. Он как-то добродушно, мило и спокойно смотрит на все величайшие несчастья, варварства и лютости и изображает их с такою же мирною и невозмутимою изящностью, с размеренным мастерством, как всякие другие события жизни. Что зверское сражение, что ярмарка, что веселая пляска цыган, что вешанье людей на виселицах, — все это у него одинаково равнодушно бывает представлено со стороны курьезности этнографической, со стороны интереса для прохожего, постороннего зрителя. Какая разница Гойя! Этот кипит и пылает в своих картинах; он полон злобы, негодования на совершающееся зло, на его безнаказанность, на его привычность для его заправителей и жертв, для его капельмейстеров, хористов и для кроткой публики. После Гойи был только один художник в Европе, который

подумал и почувствовал то же, что и Гойя, насчет войны: это — наш Верещагин. Обоим им не приходило в голову рисовать самые сражения. Это они предоставляли счастливым, всегда взысканным почестями «баталистам». Те пусть пишут самыми яркими и лживыми своими красками торжества побед, литавры и трубы, сияющие и счастливые лица и блестящие дела. Гойя и Верещагин, вместо того, взяли себе в удел человека, погнанного от ежедневных житейских своих занятий на войну, скоро там одичавшего и освирепевшего и совершающего уже потом величайшие беззакония или терпящего величайшие страдания. В иных картинах своих Верещагин (никогда не видавший гравюр Гойи) сходится с Гойей. Так, например, знаменитая картина Верещагина из последней болгарской войны, где изображены турки, сдирающие платья с русских убитых и натягивающие их со смехом на себя, — настоящий pendant к картине Гойи № 16, где французские солдаты Наполеона I с хохотом обдирают убитых в бою испанцев; внизу — подпись «Se aprovechan» (Припасают себе). Точно так же некоторые туркестанские картины Верещагина, где изображены русские солдаты, преспокойно лежащие или сидящие среди неприятельских трупов и покуривающие трубочки, — истинный pendant к картинке Гойи № 36 под названием: «Татросо» (Тоже), где французский солдат в меховой шапке сидит на камушке перед повешенными испанцами и одному из них глядит в лицо, спокойно облокотившись на руку. (Обе эти картинки Гойи воспроизведены у нас.) Чтобы объяснить эту подпись под картинкой: «Татросо» (Тоже), надо сказать, что предыдущая картинка, К: 35, изображает несколько испанцев с крестами на шапках (знак священной национальной войны), которых французы задавили железными ошейниками у столбов: эта казнь у испанцев равняется общеевропейской виселице. У всех этих задавленных испанцев по кресту в руках — напутствие покорных патеров; внизу, под эшафотом, Гойя подписал: «No se puede saber por que» (Нельзя знать за что). И вот за этой картинкой следует наша, № 36, с повешенным на дереве испанцем, на которого совершенно à son aise и с удовольствием поглядывает французский солдат; Гойя и подписывает внизу: «Татросо» (т. е. и про этого неизвестно — за что). К числу капитальнейших картинок Гойи принадлежит еще в этом собрании № 12, где представлена груда тел, людей мертвых, умирающих, исковерканных, шатающихся в последней агонии, мечущих ртом потоки крови. Внизу подпись Гойи: «Para eso habies nacido» (И для этого-то вы родились!) Не это ли еще картина и подпись совершенно в верещагинском роде? Множество других подобных же параллелей и сходств можно бы было указать у Гойи

с Верещагиным. Только чего нет у Верещагина — это негодования и ярости восставшего народа, геройства и отчаянной самозащиты женщин, всей силы поднявшегося народа. А именно картины с подобным содержанием принадлежат к числу капитальнейших и многочисленнейших у Гойи в «Бедствиях войны». Женщины, стреляющие из пушек, взобравшись в энтузиастном порыве поверх груды трупов (№ 7); женщины, с остервенением отбивающиеся ножами от французских солдат (№ 9); мужики и бабы, вилами и палками разделывающиеся с французами (№ 28); они же, за ноги волочащие убитых врагов (№ 29); крестьяне, хоронящие своих (№ 18); отбегающие со всем своим добром от свирепых разбойников-французов (№ 45); женщины из простонародья, помогающие раненым и изувеченным (№ 49); зарезанные женщины, уносимые крестьянами (№ 50) и множество других в том же роде — очень часты у Гойи и вовсе не встречаются у Верещагина. Но что замечательно, оба они, Гойя и Верещагин, с одинаковым чувством жалости и соболезнования относились к обеим сторонам, к своей и чужой. Варварства и безумства своих казались им обоим столько же дикими и отвратительными, как варварства, одичалость и безумства врагов, и с этою мыслью они оба рисовали и писали свои великие произведения. Зато никакое потомство никогда не забудет их.

И вот с этой-то стороны правды, естественности, глубокой мысли, горячего чувства, национальности и историчности, Гойя есть, на мои глаза, лучший и высший художник конца XVIII и начала XIX века. Поэтому-то мне давно хотелось рассказать нашей публике его биографию, указать его направление.

Как смешны и жалки доктринеры и педанты, подобные Люкке, которые пробуют уверять, что «карикатуры» Гойи — еще не настоящее искусство! Им от искусства все только тот праздный, идеальный хлам нужен, которым всего более загромождены все музеи. Им надо, чтобы душа и жизнь молчали в искусстве.

1884 г.

КОММЕНТАРИИ

«ФРАНСИСКО ГОЙЯ». Статья впервые была опубликована в 1884 году («Вестник изящных искусств», вып. 5 и 6).

Являясь страстным патриотом своей родины, неустанно пропагандируя русское реалистическое искусство, Стасов вместе с тем знакомил русское общество и с искусством других народов (см. «Искусство XIX века», т. 3). Из художественного классического наследия стран Запада он обращал внимание русского читателя прежде всего на творчество тех художников, которые были далеки от понимания искусства как средства наслаждения и деятельность которых была тесно связана с общественной жизнью и с прогрессивными идеями времени. Творчество передовых художников прошлого он обращал лицом к современности, и тем самым, раскрывая существо и значение подлинного искусства, вновь и вновь ставил актуальные задачи перед деятелями искусства своего времени, нанося удары всяческим представителям теории «искусства для искусства».

Творчество Гойи пленяет Стасова прежде всего тем, что у него «везде на первом плане… такие элементы, которые в наше время и, быть может, особенно для нас, русских, всего драгоценнее и нужнее в искусстве. Эти элементы — национальность, современность и чувство реальной историчности».

Так определив основные характерные черты творчества Гойи, Стасов подчеркивает: «Это все такие элементы, без которых для интеллигентного человека нынешнего времени, искусство — вовсе не искусство, а праздная побрякушка».

Чувство «реальной историчности» это, по Стасову, то пламенное чувство художника-патриота, которое воодушевляет его на борьбу со злом окружающей действительности, делает его произведения глубоко содержательными и идейно остро направленными. Сатирическая устремленность Гойи, его беспощадное бичевание «насилия и гнета» — вот то особенно ценное, что отмечает Стасов в творчестве испанского художника: «Он весь предается одной цели: сатире и грозному бичеванию того, что казалось ему ненавистно и невыносимо в тогдашней испанской жизни». В подтексте этих слов Стасова нельзя не услышать горячего призыва критика к русским художникам еще более усилить критическую направленность их произведений. Особенное восхищение Стасова вызывают произведения Гойи,

изображающие события, связанные с войной. «Раньше Гойи никто не пробовал, — говорит он, — так смело, так дерзко правдиво нарисовать, как происходят нашествия одного народа на другой… и как далеко от сырой правды до тех ложных и красивых реляций, в печати и на холсте, которые потом одни остаются в истории». В этом отношении знаменательным является стасовское сравнение Гойи с Верещагиным, который «подумал и почувствовал то же, что и Гойя насчет войны», хотя «никогда не видел» гравюр испанского художника.

В работе над очерком «Франсиско Гойя» принимала участие М. В. Ватсон, которая подготовила биографическо-историческую часть. Однако рукопись Ватсон была сильно переработана Стасовым. В статье есть некоторые ошибки фактического порядка (например, неправильно указывается, что серия офортов «Пословицы» была сделана ранее серии «Ужасы войны»), объясняющиеся тем, что материалы о жизни Гойи в то время в научной литературе были слабо разработаны.

notes

Примечания

1

Глава эта написана собственно М. В. Ватсон по материалам и указаниям В. В. Стасова, а потом просмотрена и редактирована последним.

2

Carderera. Franèois Goya, статья в «Gazette des beaux-arts», 1863, т. XIII, стр. 238.